



ŽARKO PAIĆ

Szaturnusz virtuális ragyogása

(A művészet mint új technológia)

“A művészetben az ismétlés semmi.”

José Ortega y Gasset

Megragadni az idő lényegét a maga örvényében és teljességében az időiesülésnek abban az őseredeti jelentésében, mint forrás s nem mint elmetszés (*tempus*, lat.), a betekintés mértékével a teljesség ürességében összefogni; ugyanis az idő – amennyiben lét és semmi, ha parafrazálni akarjuk Hegelt és Heideggert – hiábavaló és abszurd dolog. Miről is szólhat még nekünk a XX. század és a második évezred végének megfontolása mellett ezen eléggé skizofrén szükséglet? Vajon csak a vulgáris dokumentarizmusról, valamilyen az időben egyensúlyozó korszakon jelentkező „válság” vagy „fordulópont” uralkodásáról? Valamiben legalábbis, igazat kell adni Jean Baudrillard-nak (ám úgy, hogy ez ne tűnjön keserű, epigon átélésnek), aki arról beszél, hogy valójában hogyan jelentkezik az ezredév eufóriáján keresztül a jelenkori ember sajátságos patofizikai betegsége. De ez többé már nem az a klaszikus, melankolikus depresszió, többé már nem a dekadensek és művészek veszélyes ragyogású planétájának a kiegészése, többé már nem a Szaturnusz kisugárzásának hatása a művészekre, mint a világpusztulás vizionáriusaira, hanem az apokalipszis és bohózat, metafizika és pornográfia, alkímia és cyber-művészet, hermetizmus és Las Vegas közömbös keveréke.¹

A világ végéről és az Antikrisztus eljöveteléről szóló ezredévi mese mindenoldalú ismételtetése miatt a hisztérikált millennium bohózatként végződik. A különböző szekták armageddoni stratégiájának fanatikus követőit kivéve senki sem hisz többé az „idő” megsemmisülésében, de – ellentétben a New age követőivel – a boldogság és üdvösség egy új királyságának eljövetelében sem. Az ezredévi „nagy mese” közönyössége és bohózata elengedő ok a nyugtalanságra és az aggodalomra. Mert milyen is ez az időszak, vagy ennek „szelleme”, ha a virtuális idő elnyomásából a valódi ürességbe zuhan, azon értékek eltűnésébe, amelyek – legalábbis idáig – még ékesítették a millennium „vége” nihilizmusának nem is annyira kétségbeejtően unalmas gondolkodó-művészeit, mint Baudrillard-t, Viriliót és Derridát?

Az egész XX. századi filozófiát és művészeteket megbabonázták az idő megértésének próbálkozásai. Persze értelmetlen lenne azt mondani, hogy a feltárló világ látókörén kívüli nyugati történelem menetével nyugalomban éltek együtt bizonyos más korszakok, akár mennyire is üzte őket az örökkévalóság és halhatatlanság utáni hő vágy. Ám éppen ezután

¹ Jean Baudrillard: *L'illusion de la fin: ou La greve des evenements*. Galilée, Paris, 1992.

fog – a globális és planetáris nihilizmus századában – az „idő” totális felgyorsulása kikerülhetetlenül témává válni. A historizált időtől a hisztérizált időig, mint eltűnésig, végpontig illetve befejezésig nem ugyanaz az út vezet. Azonban a másik út implicite benne foglaltatik az elsőben. A jelenlegi század minden, fordulópontot hozó gondolkodója – Heideggertől, Wittgensteintől és Derridától Cioranig – már az újkori metafizika törmelékes nyomain posztulálta a végnek s az új kezdetének ideáját. Az Apokalipszis ezért nemcsak kulcsfigurája a XX. század időszakának, hanem feltárt lényege is. A világnak, mint egy korszak végének ezen leleplező, eredetében megragadó megértése, ami függetlenül közvetíti a totális megsemmisülés agyrémét „belülről” (tulajdon emberi sorssal) illetve „kívülről” (kozmikus katasztrófával), feltételezi az új felfedésének sejtelmét. Haladás és hanyatlás, fejlődés és dekadencia, egyenes vonalú mozgás az idő-térben és az idő körmozgása: olyasvalamik, amelyek már hozzátartoznak az apokaliptikus század önnön lényegéhez.

Az *Idő és Lét* előadásában Martin Heidegger ezért fog utalni – közvetlenül nem említve azt az ógörögből származó szóalakot, amellyel János Patmoszról misztikusan és profétikusan „kinyilatkoztatja” egy korszak letűnésének világtörténelmi eseményét és egyidejűleg egy másik, valóságosnak s ebben a mértékben Jézus Krisztus tanításának (az örökévalóság ideája mint az üdvösség örök jelenvalósága) eljövételét két „dologra”, amelyek segítségével felfedi, hogy a lét is és az idő is „van”, és hogy nem dolgok, hanem valamik vagy semmik. Paul Klee *Kísértet az ablakban* című képéről és Rimbaud az *Illuminációkból* vett verseiről van szó, ahol Heidegger rámutatott az idő metafizikai megértésének határain kívül a nyelv lehetőségére.² A festészet és a költészet nemcsak a megismerés „ornamentikájaként” vagy – még inkább – eszközeként szolgál. Heidegger számára világos volt, különösen Nietzschevel való találkozásakor, melynek hatása egész gondolkodói életét végigkísérte, hogy a művészet meghaladja a mindennapi tapasztalatot.

Az a *feltáró* a művészetben (a Szaturnusz virtuális ragyogásának jegyében), hogy nem a világ pusztulásának misztikus vízióját – maradvány még Heidegger fordulatainál –, hanem egy másik nyugtalanító kérdést ébreszt bennünk, a modern korszak historizáló/hisztérizáló kortársaiban. Képes-e a művészet az „idő szellemének” öleléséből – amelyben minden egyenlővé válik és homogenizálódik – kibújni, méghozzá úgy, hogy anakronizmusba ne essen, és hogy ne váljon kétségbeejtően időszerűtlenné s ezáltal semmissé? Ez ugyanaz a kérdés, csak más időkontextusban, amit José Ortega y Gasset próbált megválaszolni, midőn annak dehumanizációjáról beszélt, ám nem utalva sem a múltba való nosztalgikus visszatérésre, sem egy régóta halott esztétika felelevenítésére.³ A kérdés tehát sem nem új, sem nem alapvető. Mindig újra megjelenik azokban a pillanatokban, midőn többé már nem lehetséges megállapítani a határt és a különbséget látszat és valóság, kép és szimuláció, eredetiség és utánzat között. Nyugtalanítást sem ébreszt amiatt, hogy, esetleg, már előre ki lett választva a művészet tárgyalásmódjának érdemi kerete annak – egyéb eszközökkel történő – posztmodern technológiai megőlése idején. Ha valaki saját „ízlés”-ből csodálja Anselm

² Martin Heidegger: *Zeit und Sein*. In: *Zur Sache des Denkens*. Max Niemeyer, Tübingen, 1969.

³ José Ortega y Gasset: *Dehumanizacija umjetnosti*. [A művészet dehumanizációja]. Európski glasnik, 1./1996.



Kiefert, de Nam Jun Paikot nem-művésznek tartja, az vélhetőleg az ő privát ügye. Azonban az „ízlés” kérdése nem mindig csak az esztétikus hajlammal, mint például a „szépre” való ráhangolódás, műveltség és érzékenység érveivel van meghatározva, amelyekből feltárul a művészet igazságának lényege vagy kultúrtörkéjének tartalékai, ahogy azt a szociológus, Pierre Bourdieu kiemeli.⁴

A XX. századi esztétikában, feltételelesen mondva, csak két elméleti elbeszélés létezik. Egyik Hegel teóriájának folytatása, vagyis a művészet az abszolút szellem tudományának oltalma alatt definitív a múlt tárgya. A másik Malevics gondolatának továbbgondolása, amit Ouspenskytól örökölt, azaz a művészet végtelen megsokszorozása a kozmikus negyedik dimenzióknak. Hegel konzervatív meséje és Malevics modern művészeti revolúciója – a hanyatlás és a haladás – között állandó vita folyik. Ez pedig nemcsak esztétikai indíttatású, hanem Duchamptól Beuysig és az egész konceptualizmus, video- és cyber-művészeti formákig, mint megalapozott ideológiai polémia mutatkozik. Míg a vizuális művészetek kultúr-gyára manapság, a XX. század historizációjával és muzealizációjával ennyire fejletté vált – a kifejezések Hermann Lübbétől származnak –, világos, hogy a modern művészet önnön lényegében, mely szerint az avantgarde csak ennek radikális kifejezése, a szédítően felgyorsult időben fennáll a heves vágy a múlt mint nyugalom iránt.

A tradíció, paradox módon, örök újdonság. Ezért legitim a vita az úgynevezett konzervatívok és progresszívek számára. Enélkül az alkalmazkodó társadalmi ízlésen úrrá lett volna az unalom. Mert ne feledjük, hogy az avantgarde rombolás és a megelőző stílusformáció „szépsége” és „ízlése” minden formájának az elvitatása a nyilvános ízlés diktatúrájának visszaállításában végződik. Aki tradicionálisan merészel festeni a szakmában való jártasság hitével, sőt, abban a meggyőződésben, hogy lehetséges idilli tájképet festeni úgy, hogy az ne provokálja ki a kritika és a közönség felháborodását, azt kockáztatja, hogy konzervatívnak és nosztalgikusnak, vagy egyszerűen egy örült kortévesztő elveszett esetének kiáltják ki.⁵ Ugyanazt a történetet meséli a tradíció szószólói is, csak más kiindulóponttal, mint a poszt-avantgardisták, akik Malevics unalmas fekete kvadrátjait az iszonyatig ismételtetik, vagy fanatikusan hajlonganak Joseph Beuys sámánisztikus kijelentései előtt, hogy az Isten is és a világ is művészet, ennél fogva a világon minden ember a ciklikus aktualitás áldozata, és így annyira művészek, mint amennyire Ciccolina – Koons pornóaktjain – konceptuális díva. Talán csak a vitában múlja felül a művészet végének problémája és kérdése az ideológiai morajlást és féktelenséget?

⁴ Pierre Bourdieu: *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press, 1977. Bourdieu-nak az „ízlés”-ről és a kultúrtörkérről szóló elméletét ld.: Christine Bohn: *Habitus und Kontext: Ein kritischer Beitrag zur Sozialtheorie Bourdieus*. Westdeutscher Verlag, Opladen, 1991.

⁵ Ki tudja hányszor nyilatkozta interjúiban például Tom Gotovac, a horvát konceptualista, hogy őt mint embert sérti Dimitrij Popović buta és ötlettelen festészete. Ugyanezt mondhatná a „memoriális képzőművészet” alkotója is, ahogyan Gotovac performanszai gyakran félreértelmezték Popović ciklusait (*Omaggio a Leonardo i Corpus Christi*). A konzervativizmus és az avantgardizmus problémájáról a művészetben ld. még: Jean Clair: *Razmišljanja o stanju umjetnosti*. [Gondolatok a művészet helyzetéről] *Europski glasnik*, 3/1998, és a teljes polémia dosszióját: *Umjetnost kao slušaj*. [A művészet mint véletlen.] *Europski glasnik*, 4/1999.

Mikor Francis Bacon kifejezte kétségét a művész szokatlan innovációjának lehetőségével kapcsolatban, megállapítva, hogy az, ami a kizárólagos tudományosság idején a művészetből hiányzik, éppen a mítikus szemlélet kialakításának képtelensége, akkor semmi olyan újat nem mondott, ami ne lett volna már ismert Hegel esztétikájából. Ám ezzel szabaddá vált az út a modern művészetben a szilárd gondolati támaszpont utáni örült nyomozás számára. Duchamptól a hűséges szintetikus emberig (kiborg) az életfilozófiológiai megalapozásban ugyanaz a film pereg az alkímiáról, a miszticizmusról és az okkultizmusról, mint a művészet kiegészítő, alternatív forrásairól. Amennyiben nem létezik a visszatérés a „régire” és amennyiben a történelemben való regresszió csak ábránd, annyiban az öntudat mítikus struktúrájának – mint a művészi alkotás/tett hátterének – alkotása is hiábavaló erőfeszítésnek tűnik. Mindenféle elkápráztatás az alkímiával és gépekkel azon manierisztikus meséknek a folytatása, amelyek az angyali erődről és a világ alkonyuló szépségének szatur-nuszi, melankolikus kiégéséről szólnak. Érdekes analógiák állnak fenn századunk végével kapcsolatban. Mindenesetre ez a XVI. század manierizmusáról és szinkretizmusáról valamint a XX. század stílusainak heterogenitásáról győz meg. Ily módon Gustav René Hocke aprólékos elemzéssel arra figyelmeztet bennünket, hogy a modern festészet minden „túlzá-sa” és eljárás módja, különösen a kubizmusé, szürrealizmusé és a metafizikai festészeté, már benne foglaltatik a manierizmusban: absztrakt metaforika, kép-gépek, anamorfózis mint divat, onirizmus, ornamentalizmus és geometriai formák hálózata.⁶

A modern művészetben az ismétlés: halálos ítélet. Még az idézés minden formájának is át kell esnie az ironikus átalakulás folyamatán, hogy elérhesse az innovációs hatást. Ami azonban az analógiából megszólal, mint a „mi” problémánk, az a káprázatkeltés a világnak mint gépnek az alkímiájával és konstrukciójával. Képes-e ezért a művészet visszatérni a kép lényegéhez, de többé nem a festőállványos festészet vagy a „halott” múzeumi tárgyak értelmében úgy, hogy ne váljon a technológiai elbűvölés merő rabjává? Vajon a művészet új technológiájú eszközei a művészet „objektumai”-e, vagy a művészet magának az új technológiának a lényegévé vált?

Az újkori esztétika nyelvén szólva, nincs determinisztikus kapcsolat a gépek és a szépség között. A gépnek mint az ember meghosszabított kezének gondolata az ilyesféle antropológiai szemléletben egészen Jünger arról szóló fejtegetéséig fennmaradt, hogy a mechanikus művétagok mi módon folytatásai s más eszközök útján történő alkalmazásai az antropotechnikának. A technikai és technológiai káprázatkeltés nélkül az egész reneszánsz befejezetlen projekt maradt volna. De, akárcsak a XX. század vége kortárs művészetének, a reneszánsz teremtetőnek is problémái voltak a sajátos megalapozással. A gnosztikus és az újmanicheus tradíció elemei mint a tapasztalat hermetikus üledékei kihullottak a racionális rostán. A művészetben a természet és a gép új viszonyára Leonardo esete a példa. Ugyanakkor ő volt az első, aki művészileg tudatosan artikulálta azokat a kívánalmakat, amelyek az alkotás egyedi folyamatának bizonyos látszólagos külsőségeinél jelentkeznek. A terem-

⁶ Gustav René Hocke: *Svijet kao labirint: manira i manija u evropskoj umjetnosti od 1520 do 1650 i u suvremenosti*. [A világ mint labirintus: manír és mánia az európai művészetben 1520-tól 1650-ig és napjainkban.] August Cesarec, Zagreb, 1991.



tés művének emberi aktusa, ami nincs jelen a természetben mint olyan, hasonlóan a démiurgosz kozmikus aktusához, az alkimisták tradíciójában lelhető fel.⁷ Ezért a harmónia mai szószólóinak perspektívájából a klasszikus, humanisztikus szépségek valamint a forma alakzatai és tisztaságai mindig Leonardo álmának preparált és hazug hermeneutikus olvasatai. Senki sem fektetett annyi reményt az ember technikai felszabadulásába, mint amennyit a reneszánsz. Az összes nagy újkori metafizikai rendszer éppen ebből fogja majd proklamálni a technológia sajátoszerű racionális misztikáját.

Leibniz monadologikus metafizikája és univerzális szemantikájának örült tervezete (minden ember számára általános érvényű kompjúter-nyelv) az építészetben, a művészetekben, a tudományban és a filozófiában jelenlévő barokk stílussal kimutatható összefüggéseket példázza. A technika és a gépek misztikus hatalmat birtokolnak, mégsem eszközei valamilyen isteni szándéknak. Ellenkezőleg, már a manierizmus idején feltűnik az a gondolat, miszerint a technológiában valamiféle erő jelenik meg, amely képes az emberi teremtetettel párosulva tiszta művészi energiává válni. Ami a filozófiában a szubjektivitás metafizikáját kifejezi, az Descartes azon kitüntetett álláspontja, mely szerint a *res cogitans* el van választva a *res extensától*. A gondolatlan kívül minden – mivel a létezőt az értelemre vezeti vissza – valamiféle mechanikus hulladékként élünk meg. Így módon az állatok automaták, igaz nem vágy, ahogy azt Delleuze-Guattari mondották volt az *Anti-Oedipusban*, hanem akarat, szenvedély és értelem nélküli automaták. Az értelem éppen az első lépés a világnak mint tiszta észnek a konstrukciója felé. És ezért nem véletlen, hogy az egész francia materializmus Descartes alapjaira fogja posztulálni az embert, mint racionális monstrum/robotot, pontosan a matematikailag odavetett világ eszménye iránt táplált határtalan bizalma miatt. A dualizmus volt az oka, hogy egészen a XX. századig nem lehetett lerombolni ezt a racionális (newtoni-descartes-i) kártyavárat. Az ontológia destrukciója, amit Heidegger a *Lét és Időben* kifejtett, nemcsak annak fordulata, hogy a metafizikát megszabadította önnön, zavaros eredetétől, hanem megpróbálta az ember technikai rabságának mint a gép funkciójának problematikáját továbbgondolni.

Egyáltalán, mivégre a történeti „barangolás” és az emlékeztetés az ismert tényekre? Legelőször is azért, mert Heideggerrel – a bölcsnek Todtnauberg általi, misztikus és antitechnikus hajlamú pseudopoétikus gondolkodóként leírt, egészen egyoldalú értelmezése ellenére – létrejött egy keret a művészet és technika határainak radikális kikérdezéséhez, áttörésükben az innovativitás szférájába.⁸ Továbbá a posztmodern keretei között – Heidegger nyomain – bekövetkezett a művészet és az új (információs-kommunikációs) technológia viszonyának egy újszerű, kultúrpeszsimisztikus kikérdezése. Tulajdonképpen

⁷ Lásd ezzel kapcsolatban: Carl Gustav Jung: *Pszihologija & alkemija*. [Pszichológia és alkimia.] Naprijed, Zagreb, 1984.

⁸ Heidegger ilyesfajta efogult olvasásának okait feltehetőleg az életmódjában, írásának stílusában valamint konzervatív vallásos nézetében is megtalálhatjuk. Elegendő ehhez csak a *Die Frage nach dem Technik* (In: *Identität und Differenz*, Günther Neske, Pfullingen, 1955) felületes elolvasása. Azonban soha nem született annyi írásmű Heidegger és a technológia kapcsolatáról, mint amennyi a XX. század utolsó évtizedeiben. Ez arányában majdnem annyi, mint amennyit írtak Heidegger fatális politikai angazsztáltságáról, az 1933/34-es freiburgi rektori vezetőség éveiről, amikor a náciizmussal szimpatizált.

Baudrillard és Virilio már említett munkáiban megtalálhatók annak a feltevésnek a lehetőségei, hogy miként válik a művészet mint új technológia az élet autonóm paratudományos modelljévé. Ez többé már nem szubjektuma a technológiai elbűvölésnek. Az ember-művész nem szubjektum, ahogy a gép sem: mint a percepció orgánuma – objektum. Maga Virilio fogja idézni – Heidegger mellett – Paul Klee-t: „Most a tárgyak/objektumok formálnak bennünket”. Vajon nem ez az a döntő pillanat, amelyben összesűrűsödik a századvég időextázisának feszültsége, mint historizálás és hisztérizálás, a végnélküli apokalipszis előtt?

A francia filozófus, urbanista és építész, Paul Virilio műve elegendő érvet szolgáltat számunkra azon megalapozott feltevésünkre vonatkozóan, hogy mi módon megy végbe az esztétikai gondolatban a modern vagy az újkori valóságtól való búcsúzás – éppen a világ totális globalizációjával, az új technológia segítségével. A telematikus kultúra fejlődése (video-művészetek, kompjüter-szimulációk, cyber-művészet) a társadalomban megváltoztatja a művészeti ágak helyzetét is, és történetileg megállapítja a vele szembeni ártatlanságát. Ugyanis míg Baudrillard a szimulakrumokkal és szimulációkkal foglalkozik, addig Virilio a maga dromologikus teóriájának fényében a technológiai fejlődés materiális feltételeit vizsgálja. Ennél a koncepciónál alapvető megállapítás, hogy a teremtő aktus a sebesség modern felszabadítása.

„Ha a természet megrémül az ürességtől, hasonlóképpen a fenséges természettel is ez történik. Nehézkedés és mérték nélkül nincs többé „természet” illetve, pontosabban, nem létezik többé a természet fogalma. A távolba látó körületekintés nélkül nem lehetséges többé az igazság megpillantása; zuhanunk az időben azzal a zuhanással, amely hasonlít ahhoz a bizonyos angyalok bukásához, viszont akkor a földi látókör nem más, mint az „Angyalok szurdoka” (...) Filozófiai csalódás, amelyben – együtt a felvilágosodás időszakából származó természet-fogalommal – a valóság fogalma is eltűnik a gyorsaság fenséges századában.”⁹

Virilio szerint az élelvel alapvetően a gyorsaság, ami abból a belátásból ered, hogy a gyorsaság eredendően hozzátartozik az emberi testhez mint anyaghoz (szubsztancia), amelynek jellegzetessége (akcidencia) a térbeni mozgás. A földrajzi és a természeti tér közötti különbség nem más, mint az élő idő heterogenitása és a halott idő homogenitása közötti eltérés. A történeti korszak ebbe való átmenete a gyorsaság fajtájának változásával határozódik meg. A premodern társadalmak gyorsaságának karakterisztikája metabolikus, a modernké technológiai. A posztmodern számára – azon belül, ahogy Viriliot legfőképpen értelmezik – paradox, hogy a gyorsaság a heterogenitás, a különbség és a distancia logikáját hirdeti. Virilio ezzel szemben azt állítja, hogy a globális, telematikus társadalom tulajdonképpen homogén és dedistanciált társadalom. Benne teljesedik be a modern nihilisztikus végzete. A sebesség mint „praktizáló nihilizmus” felszabadítja a fejlődés minden lehetőségét – egészen a maga tendenciózus határ(talan) teréig. Az elkápráztató, új kommunikációs technológiák Virilionál nem okai – ahogyan azt általában hiszik – valamiféle „magasztos” indok alapján a pusztá élvezetnek.

Az, ami az új médiumok minden kortárs művésze számára a gyorsaságról, az eltűnő tár-

⁹ Paul Virilio: *Brzina oslobodanja*. [A gyorsaság felszabadítása.] Biblioteka „Psefizma”, Naklada DAGGK, Karlovac, 1999, 16. o.



sadalomról, a percepció új teóriáiról, a telematika és háború kapcsolatáról szóló Virilio-elméleteket annyira vonzóvá teszi, bizonyára a technológia és művészet viszonyáról szóló szubtilis, kultúrpeszsimisztikus következtetéseinek radikalitása. Explicite sehol sem beszél arról, hogy a művészet már a reneszánsz óta perceptivikus értelemben posztulálta a technopoétikus magaslatok lehetőségét.¹⁰

Virilio elgondolkodik azon az első ideális gépen, amely nemritkán azonosítható a „növel”. Azt, amit a gép a világban tesz a kozmikus-természeti rend lényegi, organikus-műveszi sarjával: a természetesség átalakításának a lehetősége és valósága a maga kaotikus állapotában. A virtuális valóság és a virtuális idő – ezek a cyber-teóriából vett fogalmak – nem más, mint az élet technológizált világa. Ilyen értelemben a tér és idő viszonya a változásnak emberi észlelései. Többé nem létezik semmi más, kivéve az örök „most”, „itt” nélkül. Minden szimultán. A történelem többé már nem az emberi kaland kilátástalanságaként és bolyongásaként folyik. Minden előrelátható és egyidejű.¹¹

Virilio a posztindusztriális társadalom és telematikus kultúra emfázisát egy definícióban foglalja össze, mely szerint az egy úgynevezett valódi (virtuális) idő, amelyben megszakad a tér általában: de nemcsak a történelem hosszú folyamatának a tere, hanem a történelem ciklikus és lineáris idejű folyása is. Ez pedig a modern korszak vége abszolút nihilizmusának definitív eredménye. Ami megmarad, és amiben a – ebből a „történelem”-koncepcióból származó – feltevés gyökerezhet, arról, hogy a globális társadalom a kulturális gondolkodásban áttetsző társadalommá vált, amiben a művészet mint új technológia jelenik meg, mivel a tudományos redukción kívül megszűnt a tisztasága, azáltal, hogy a kép/objektum eltűnt a mindenoldalú virtualitás kép/objektum-ának használatában, ez az idő a tárgyatlanság halott, intenzív és rövid tapasztalata. Ez azonban nem Malevicsnek és szuprematikus képeinek vagy a modern művészetekben lévő absztrakciónak a tárgyatlansága, hanem a tárgyatlanság általában, a tapasztalat transzcendentális klasszikus-filozófiai támaszának elvesztése.

A művész testisége, a szintetikus ember és a virtualitás világában, éppen a technika folytatása. Ezért nem létezik többé központ és periféria. Mindenki térbeli része a központi és periférikus látás világhálójának. Valójában csak a sebesség (*espace-vitesse*) eme határozatlan és üres terében képes azon romantikus és avantgarde vágy komollyá lenni, miszerint mindenki legyen művész, ami természetesen azt is jelenti, hogy senki sem lesz az. Lautréamont is és Beuys is el lehet ragadtatva. A jóslat beteljesült. Akkor mi is a végső eredménye ennek a művészetről mint új technológiáról szóló nihilisztikus mesének? A kortárs művészetek lényegi kategóriáihoz – mint amilyenek az innováció, imagináció és provokativitás – szolgáló mércének az eltűnése, hogy a kísérletről ne is beszéljünk? Virilio tudja, hogy a cinizmust kivéve semmivel sem lehet többé felizgatni – Duchamp és a dadaisztikus retorika sokja után – az alvó, tetszhalott posztmodern gondolkodást. Ezért is mondhatta egyik interjújában, hogy nincs lényegi különbség Concorde funkcionális léghajótípusa (mint technikai tökéletesség és vizuális csoda) valamint Cézanne vásznai között.

¹⁰ Lásd ehhez: Hans Blumenberg: *Lebenszeit und Weltzeit* (Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986) illetve *Lesbarkeit der Welt* (Suhrkamp, F. am M., 1981) című filozófiatörténeti munkáit.

¹¹ Ezzel kapcsolatban ld.: Shawn Wilbur: *Dromologies: Paul Virilio: Speed, Cinema and the End of the Political State* (1994) című összefoglaló művét. Internet: <http://Virilio.com>.

Az elkövetkezendő időkben Cézanne vászna csak a múlt egy múzeumi példánya marad csupán, abból a korszakból, amikor impresszióból és a bergsoni intuicionizmussal összhangban festettek. Virilio dromologikus meditációival összhangban festeni egyszerűen elképzelhetetlen. Teljesen mást azonban lehet: pontosan azt, amit Nam Jun Paik vagy Dalibor Martinis tesznek. Ha a tárgyak formálnak bennünket (ahogyan Klee állítja), akkor a művészet valami olyasmi, ami a művészek szubjektivitásán kívül van, akkor viszont az alkímisták minden titka fel van fedve. Az új kommunikáció technológiája nem más, mint az a bizonyos ars imaginaria középkori művészete. A magasztosság és mítosz nem szentségtelenülnek meg mindenáron a megújulással, a „szellemi megújulás”-i emlékművek neoklasszicista eltorzításának kontextusában, amilyeneket e század folyamán láthattunk a náci-kunstban, szocrealizmusban és végül – az örökkévalóság követelményével – az új, naiv horvát anakronizmusban.

Szturnusz virtuális ragyogása? Ha a millennium végén minden bohózzattá válik, miért lenne ezalól kivétel a művészet? Valamikor a kultúrpezzimizmus, a felcíomázott ornamentáliszmuson és historicizmuson kívül a szépség megmentése fölött érzett áhitatot és gondot kellett, hogy jelentse. Az alkímisták planétájának melankolikus természete a művész-gondolkodókéhoz hasonlatos, de csak a kiválasztottakéhoz és a kivételesekéhez. Dürer *Melankólia* című metszete közeli kapcsolatban van az alkímiával és a saját gyermekeit felfaló Szturnusszal. Szturnusz a halál eljövételét és a napok gyors múlását szimbolizálta. Az ő rendjébe tartozott a melankólia. Legyőzni a kannibált: művészi játszadozást jelentett a pusztulás és a halál szélén oly módon kijátszva azt, hogy az alkímisták titkaival a merő démiurgoszhoz vezessen el, aki által készülnek a képek s jelképesül a világ. Mint az idő arcai; Szturnusz attribútumai a homokóra és a mérleg, amelyekkel az idő folyását mérik. A melankólia Dürer metszetén női arc. Ez az apokaliptikus hangulat emblematisztikus képe, a korszak túlhaladása, amely még képes előidézni a szépség mostani lelkes/egykedvű követőit, sokkal inkább, mint akármilyen víziót termelő gép-szem abszolút virtuális ragyogása. A probléma csak abban van, ami ezt a hasonlatot veszélyesen sikamlóssá teszi a művészet alkonyáról és végéről szóló nosztalgikus mese mentén. Wim Wenders *At the End of the World* című filmjében az utazás befejező jelenetei fantazmagorikus úttalanságokon folynak. Ezek a maguk szépségében annyira igézőek, hogy senki sem tud ellenállni a csábításnak, hogy legalább az álmokban ne legyen gép. Ha ez sikerült Pessoa-nak, miért ne sikerülne a következő dilettánsnak is, aki vélhetőleg nem gondolja magáról azt, hogy géniusz, azonban ebben a lelkiállapotban más meggyőződésre bírja az egész posztmodern esztétikát. Talán a bohózatban is tudni kell lelkiismeret-furdalás nélkül gyönyörködni?

Simon János fordítása

Žarko Paić 1958-ban született Kutinában. A zágrábi egyetem politikatudományi karán diplomázott. Filozófiai antropológiával foglalkozik, verseket, irodalmi és filozófiai esszéket, tanulmányokat ír, valamint értekezéseket publikál a kultúra szociológiájából és politológiájából. Esszéi és tudományos munkái németül és angolul is megjelentek. Művei: *Njihalo na kraju stoljeća* (1993), *Aura* (1994).